

Jasmina Šepetavc

Spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi, prvič

Abstract

Gender and Sexual Constructs in Folk-Pop Music, take one

The article focuses on gender and sexual constructs in the proverbially Slovenian genre of folk-pop music. The author analyzes the ways notions of gender, gender relations and sexuality are connected to constructions of national identity, and in what contexts they appear in the images, texts, and symbols of the folk-pop genre. The analysis relies on the lyrics of selected folk-pop songs, but also touches on their music videos where relevant.

Keywords: gender, sexuality, folk-pop music, nationalism

Jasmina Šepetavc is a postdoctoral researcher at the Centre for Cultural and Religious Studies (Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana) and a film critic. She is currently employed as a researcher with the project Slovenian Folk-Pop Music as Politics: Perceptions, Receptions, and Identities

Povzetek

V članku se posvetimo izbranim konstrukcijam spola in seksualnosti v pregovorno slovenskem žanru narodnozabavne glasbe. Zanima nas, kako so pojmovanja spolov, odnosov med spoli in seksualnosti zvezana z nacionalno identiteto, ter v kakšnih kontekstih se specifična pojmovanja pojavljajo v podobah, besedilih in simbolih narodnozabavnega žanra. Pri analizi se opiramo na besedila in – kjer so relevantni – videospote izbranih narodnozabavnih pesmi.

Ključne besede: spol, seksualnost, narodnozabavna glasba, nacionalizem

Jasmina Šepetavc je postdoktorska raziskovalka na Centru za proučevanje kulture in religije (Fakulteta za družbene vede, Ljubljana) in filmska kritičarka. Trenutno je zaposlena pri projektu Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete.

Uvod

Pregovorno slovenski žanr narodnozabavne glasbe ustvarja zvočno kuliso slovenskega vsakdana. V kolikor ne bi koronski čas preprečeval manjšega preizkusa in bi naključne mimoidoče vprašali, če znajo zamrmrati kakšno narodnozabavno vižo, bi verjetno velika večina znala posnemati vsaj melodijo Avsenikove *Na golic*. Lahko bi tudi stavili, da bi se kohorta prebivalstva, rojena v osemdesetih letih ali prej, na pobudo spomnila tudi pesmi, ki ne opeva lepote slovenske pokrajine, temveč govori o nečem, kar je tej pokrajini simbolično blizu – slovenski ženski, ki se v tem specifičnem primeru upira preveč zagretemu moškemu. Gre za popevko *Srčna napaka* Ansambla Frajkinclarji, ki je izšla leta 1998 – torej še preden je slovenski turbofolk slovenska lica obarval z bolj eksplicitno (hetero)seksualno podobo – in pod neuradnim imenom *Ne boš ti meni zizike majal!* v hipu postala zlati repertoar gasilskih veselic in domačih žurov. Pri moškem, ki se je s traktorjem pripeljal k mestnemu zdravniku po pomoč, ker ima »tako srčno napako«, da ima »vse ljub'ce rad« in ženski, ki mu žuga, da on njej že ne bo majal zizik niti dajal dol hlačic, začenjamo našo pot po izbranih konstrukcijah spola in seksualnosti, kot jih ponuja slovenska narodnozabavna glasba. Pri tem se opiramo na besedila izbranih pesmi, tam, kjer obstajajo, pa tudi na videospote, ki zgodbe o vlogah moških in žensk, ljubezni, dvorjenju in seksu vizualizirajo na specifične načine.¹ Na tem mestu velja opomniti, da žanr narodnozabavne glasbe še zdaleč ni homogena celota, pa tudi konstrukcije spolov in seksualnosti, ki jih najdemo v žanru, niso enoznačne in presegajo dolžino enega članka. Tokrat vzamemo pod drobnogled le nekatere pogoste trope, povezane s spolom in seksualnostjo, ki jih najdemo v žanru, mnoge druge pomembne teme (denimo reprezentacijo spolov v slovenskem turbofolku) pa puščamo ob strani za prihodnje članke o ženskah, moških in drugih v narodnozabavni glasbi.

1 Še kratka opomba o izboru pesmi: tega smo določili s pomočjo pregleda narodnozabavnih seznamov, ki jih najdemo na YouTube kanalu (npr. Samo slovenska glasba, Slovenski narodnozabavni mix, Domači mix, Pivski mix, Slovenska polka in valček ipd.), pri čemer smo se kot snežna kepa kotalili po hriboviti internetni pokrajini žanra – sledili smo aktivnim YT kanalom, ki so posvečeni kuriranju narodnozabavne glasbe, posameznim ustvarjalcem in tematikam. Prav tako smo prečesali narodnozabavno založništvo, kjer smo našli denimo izbor pesmi različnih narodnozabavnih ansamblov, ki ga je pod imenom *Mama, hvala!* leta 2017 izdala založba Nika. Večina v članku uporabljenih pesmi je – sodeč po podatkih, ki so dostopni na spletu – nastala med osemdesetimi leti 20. stoletja (npr. *Pri naši mami; Mama prihajam domov, Tudi ti nekoč boš mamica postala*) in danes. Na tem mestu ni prostora za analizo celotnega vzorca, zato smo naredili jagodni izbor, ki nakaže nekatere specifične pojmovanje spola in seksualnosti v narodnozabavni glasbi.

Ljubeče matere in nergaške žene

Za slovensko ljudsko kulturo in njeno modernizirano različico, ki so jo v 50. letih 20. stoletja najprej izumili Avseniki, je po Stankoviću (2007) bolj kot seksualno poželenje po nasprotnem (nikoli istem) spolu značilno deerotizirano hrepenenje po domačiji, domovini, vinu in materi. Tudi naš pregled polja podobno pokaže, da se pri analizi spolnih vlog v žanru pred vsemi drugimi velja najprej ustaviti pri liku matere.

Če kopljemo onkraj narodnozabavne glasbe, kmalu ugotovimo, da so pojmi domačije, domovine, matere in navsezadnje hrane/pijače pomembno povezani in izrazito spolno zaznamovani. Kot piše Nira Yuval-Davis v knjigi *Gender and Nation* (2008), so predvsem ženske tiste, ki v nacionalnem imaginarij nosijo »'breme reprezentacije', saj so, tako osebno kot kolektivno, konstruirane kot simbolične nosilke identitete in časti kolektiva« (2008: 57). Pri tem avtorica opozori, da je tista, ki uteleša in simbolizira (nacionalno) kolektivnost, njene zmage in poraze, največkrat ravno figura matere; pomislimo npr. na Mater Rusijo ali Mater Indijo. Če se vrnemo na sončno stran Alp, najdemo v svoji zgodovini lik Cankarjeve ponižane matere oz. figuro, ki presega literarno polje in jo poznamo pod imenom »slovenska mati«. Mati je tako hočeš–nočeš hkrati konkretna ženska in simbol, največkrat zvezana z reprodukcijo naroda in njegove kulture, z domom in domačimi aktivnostmi (kuhanjem, hranjenjem, gospodinjenjem) ter narodnimi vrednotami in čustvovanjem.

Hrepenenje po domu, kjer je mati, ki ga najdemo v narodnozabavnih vižah, gradi na narativu, ki ga srečamo v širši kulturi, literaturi, filmu in glasbi, v katerem se mati brezkompromisno nemalokrat žrtvuje za svoje otroke. Slovenska mati je tako v popularni kulturi vsaj od Cankarjeve matere, ki je sinu prinesla kavo, pa jo je ta zavrnil, ali je v svoji skromni kmečki opravi obstala zatajena na Dunaju, dobila svoje mesto v nacionalnem čustvovanju, povezana s posebno mešanico ljubezni, melanholije in slabe vesti. Tako ni nič nenavadnega, da se je lik slovenske matere pojavil tudi v teoriji, ko je Slavoj Žižek v osemdesetih letih 20. stoletja pisal o libidinalnem ustroju, značilnem za oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete:

Lik »slovenske matere« ni nadjazovski lik, ki bi služil kot opora »patološkega Narcisa« in subjektu nalagal uživanje in brezobziren boj za socialni »uspeh«, marveč je specifična podoba simbolnega Zakona, ki subjekt »notranje zadolži«, mu naloži simbolno Poslanstvo, Mandat; specifično »materinska« črta te točke simbolne identifikacije pa je, da

kot simbolni Mandat nalaga »mazohistično« žrtvovanje: sam socialni uspeh v »tujem svetu« je dojet kot izdaja domačije, ne pa kot izpolnitev Mandata, nastopi kot pozaba »nemega trpljenja« Matere – fantazmatski scenarij »izpolnitve materinskega poslanstva« je nasprotno subjekt, ki se sredi tujega sveta »zave dolga domačiji«, zavrne »tuyo učenost« in se vrne k svojim »koreninam« (1987: 157).

In res, mati domovina in konkretna mati, vedno locirana doma, se v pesmih narodnozabavnih ansamblov pojavljata pogosto, sta vir veselja in tradicije ter hrepenenja in žalosti, sploh takrat, ko je sin odšel od doma na tuje. Vzemimo za primer denimo pesem Ansambla Lojzeta Slaka, *Mama, prihajam domov* (1985).² Pripovedovalec strmi v nebo in se sprašuje, kako je doma: *Z neba strmijo zvezde, k meni gledajo / Povejte, zvezde ve, kaj mati delajo*. Materi piše pismo, v katerem ji sporoča veselo novico:

Mama, prihajam domov / in jočem od sreče. / Misli hite k tebi domov,
/ pod stari domači krov /.../ Z neba strmijo zvezde, kako mi je hudo,
/ povejte mamic, njen fant se vrnil bo. / V tujino me je zvalil obetov
sladki čar, / zapustil doma več ne bom nikdar.

Pripovedovalec se torej sredi tujine »zave dolga domačiji« in materi, ki je simbolno sidrišče te domovine in domačije, ter obljubi, da slovenske zemlje ne bo zapustil nikoli več. Podobno občutenje v modernizirani preobleki najdemo v pesmi *Moje slovensko srce* (2021) Ansambla Modrijani. Videospot se dogaja v Berlinu, kjer mladi moški dela v nekem biroju. Tam se sramežljivo spogleduje s svojo sodelavko: ko pride v pisarno, ga na mizi čaka kolač, ki ga je spekla njegova simpatija. Moški se sladkarije, predvsem zato, ker predstavlja potencialno romanco, razveseli, a ko zagrizne vanjo, se mu obraz skremži. Nato poskuša doma ob materini pomoči preko Skypa speči potico – neuspešno, saj taka kot mamina ni nobena –, resignirano obsedi ter gleda fotografije svoje družine in markantnih slovenskih podob – Gorenjske, Triglava in Pirana. Medtem Modrijani pejejo: *Rodila me slovenska je mati, / vzgojila, več mi mogla ni dati. / Nikoli sinko moj ne pozabi, / tvoj te dom zmeraj vabi, / tukaj čakamo te*. K sreči mladeničeva mati pride v Berlin in postreže s potico (ta sicer ni njena, ampak zaradi sponzorstva Pečjakova), on pa nato naslednji dan pusti kos potice na sodelavkini mizi. Medtem iz besedila pes-

² Na tem mestu velja opomniti, da je bilo mnogo tekstopisk v narodnozabavni glasbi žensk. V tem primeru legendarna Fanika Požek. Tako bi bilo napačno sklepati, da so ženske – kot piske in/ali izvajalke – na račun svojega spola izvzete iz ustvarjanja reprezentacij spola in seksualnosti v narodnozabavni glasbi.

mi izvemo, da je kot mladenič odšel v tujino, a ga njegovo slovensko srce vse bolj skeli: *Mati vedno prav je imela, / mi najboljše želela, / da ostal bi doma.* Mladenič bo tako slej ko prej odšel iz velemesta domov, kjer je, pravi pesem, najlepše, tudi zato, ker je tam njegova mati, domovina in srce, njegovi pisarniški simpatiji pa bo ostal spomin na Pečjakovo potico.

Mati simbolično ohranja tradicijo in kulturo zato, ker v kulturni imaginaciji ostane na mestu, kot nekakšen fosiliziran ostanek otroštva ali nespremenjeno in tradicionalno sidrišče, ki spodbuja nostalgično (in velikokrat netočno) spominjanje na stare »boljše« čase. Poglejmo pesem *Pri naši mami* (Ansambel Mihe Dolžana, 1985), ki poetično opiše dom s pomočjo senzoričnih zaznav. Če so Proustovega pripovedovalca k nehotnemu spominjanju spodbudile magdalenice, sta slovenska multisenzorična zaznava in z njo izzvan spomin povezana s šarkljem/potico, vinom in začimbami z vrta:

Pri naši mami še vse po starem teče /.../ Pri njej v pečici se zmeraj šarkelj peče /.../ Pri naši mami diši po rožmarinu, / omara stara po sivki vsa dehti, / v njeni kleti je vonj po starem vinu /.../ Ta naša mama kaduljo pa pehtran goji /.../ Pri nas doma je naša mama na sredi sveta.
/ Pri nas doma je veselje doma.

Pesmi, posvečene idealiziranim materam, poticam in slovenski pokrajini, ki se v narodnozabavnih videospotih in besedilih pesmi kažejo skozi vsakodnevno hrepenenje po domačem okusu, vonju in vizualni kulisi, so del vsakdanjega »banalnega nacionalizma« (Billig, 2010), izrazov pripadanja kolektivu, ki jih redkokdaj zares reflektiramo. Podobno gre trditi za narodnozabavno glasbo samo, ki je tekom sedmih desetletij – od iznajdbe do danes – postala zvočna krajina slovenstva, če jo aktivno poslušamo ali ne. Narodnozabavne glasbe namreč ne moremo reducirati na veseljaško poplesavanje na gasilskih veselicah ali goreče sprejeme uspešnih športnikov, ampak je tudi spremljava nedeljskih kosil, vožnje z lokalnim avtobusom ali televizijskih popoldnevov ob likanju. Rečeno drugače, slovenske narodnozabavne glasbe ne gre zamejiti na posebne dogodke, na mehurčke nacionalnih ritualov, temveč je tekom desetletij postala del slovenskega nacionalnega tkiva, s katerim se onkraj raziskovanja ne ukvarjamo veliko, a kljub temu igra pomembno vlogo v konstrukcijah slovenske nacionalne »zamišljene skupnosti« (Anderson, 2006) ter utelešenju simbolov in občutij v rutinske navade (Billig, 2010: 42). Nacionalne konstrukcije se križajo z drugimi dispozicijami – razredom, spolom, raso itd. – in se medsebojno oplajajo (Edensor, 2002: 88), posledice teh oplajanj pa so nemalokrat videne kot logičen del življenja.

Poglejmo nekatere od teh nepreizpraševanih nacionalnih konstrukcij v odnosu do spola, kot se kaže v narodnozabavni glasbi. Ena od teh naturaliziranih predpostavk je denimo slovenska nuklearna družina, ki se v videospotih največkrat veselo sprehaja po slovenskem podeželju, in z njo povezana usoda materinstva, ki preveva kulturni imaginarij žanra. Vesele Štajerke v pesmi *Rada bi bila mamica* (2014) svojo željo po materinstvu do neke mere zamejijo, ko jo individualizirajo v pripovedovalki:

V meni je droben glas, / ki šepeta, prihaja čas, / ko sonce ni dovolj toplo, / za srečo manjka še nekdo. / V meni klic oglašča se, / da sta pre-malo srci dve. / Neskončno rada bi bila kmalu mamica.

Medtem pa Ansambel bratov Avsenik v *Tudi ti nekoč boš mamica postala*³ nagovori širšo žensko populacijo, katere poslanstvo, se zdi, je roditi otroke in ustvariti topel dom:

Tudi ti nekoč boš mamica postala, / tudi ti nekoč ob zibelki boš stala. / In v objemu treh boš srčno si želela, / da ostali skupaj bi, / v domačem krogu srečni vsi, / saj trenutki sreče vsi / prekratki so kot v pravljici.

Tako bi lahko trdili, da vsaj del slovenske narodnozabavne glasbe v svojih podobah uveljavlja heteronormativno matrico (Butler, 2001) – normativno podobo heteroseksualne zveze, ki sčasoma preraste v nuklearno družino, v kateri mati prevzame breme gospodinjstva (to v pesmih ni nikoli prikazano kot delo, temveč izraz »naravne« materine ljubezni). Del matrice pa je tudi poslanstvo materinstva, s katerim se ženska dvigne na mesto simbolnega. Čeravno opisani vzorec nedvomno najdemo v ljubezenskih pesmih dvorjenja, pa se zdi, da se slovenska heteroseksualna ekonomija parov poznih let nekoliko zakomplicira. Do zdaj smo govorili o materah, ki so poetično prikazane kot tople skrbnice spolno zaznamovanega doma, vendar o povezavah nacionalnih in spolnih konstruktov ne moremo govoriti brez moških, opozarja Yuval-Davis (2008). A proučevanje starševstva v slovenski narodnozabavni glasbi z izbrisom očetov od nas nemalokrat zahteva ravno to. Če velik del narodnozabavne glasbe obvladujejo mladi moški, ki osvajajo dekleta in poskušajo z njimi plesati celo noč (o tem malo pozneje), moški v srednjih letih iz zgodb skorajda izginejo oz. postanejo bolj ali manj

³ Točnega datuma izida ne najdemo, a glede na to, da je izvajalec pesmi Alfi Nipič, ki je v ansamblu sodeloval med leti 1974 in 1991, lahko pesem verjetno postavimo nekje v drugo polovico sedemdesetih ali osemdeseta leta.

nepomembni. Poglejmo eno od izjem, *Naš ata je glavni* (Ansambel Frajkinc-larji, 2011), v kateri naslovni ata v vaški gostilni praznuje rojstni dan. Ata je v besedilu pesmi »ta glavni«, »vriska« in »pije«, dokler ne pride čas, ko mora domov: *Strah zdaj zagradi ga, ve kaj čaka ga doma. / Na vratih se oglasi zdravo, pa ga rajngla trofi v glavo*. Mati, ki je v odnosu do otrok konstruirana kot samožrtvujoča ljubeča figura, je v relaciji do ostarelega moža (v širši kulturi klišejsko okarakteriziranega kot »dobrega pivca« in podrejene »copate«) nemalokrat in stereotipno prikazana kot »zmajevka«: nergaška žena, ki mu ne pusti živeti (oz. mu ne dovoli, da bi se v miru zapiljal v gostilni). Figura zahtevne in težaške žene najde svoje mesto tudi v slovenskem humorju, ki v kontekstu narodnozabavne animacije gostov med pesmimi (na koncertih ali v narodnozabavnih TV-oddajah) velikokrat temelji na humorističnem preigravanju nacionalnih in spolnih stereotipov, na primer v pesmi Mame Manke⁴ (alter ega igralca in komika Saše Đukića) *Ne rabiš psa, če imaš kuzlo pr' hiš* (2017), kjer je kuzla kakopak Mama Manka sama, ki laja in grize »za dva«. Četudi je Mama Manka osnovana na satiričnem in ekscesivnem utelešenju stereotipa slovenske kmečke »mamke«, je drugi del interpretacije lika na plečih gledalcev, ki jo nemalokrat vzamejo resno. Kot zaključni eden od komentatorjev pod videom, je pesem: »Resnica o ženskah«.

Device na travnikih

Ko se lotimo proučevanja slovenske libidinalne ekonomije v narodnozabavnem kontekstu, nas zbode dejstvo, da so bile nacionalne konstrukcije spolov v slovenskem reprezentativnem žanru – z redkimi izjemami – skorajda neproučevane. Če se ozremo na jug nekdanje države, najdemo več relevantnih analiz spola in seksualnosti v še enem nacionalnem žanru, srbskem turbofolku: Grujić (2009) denimo analizira konstrukcijo »spodobne« ženske v nacionalnem kontekstu turbofolka; Kronja (2004) pokaže, kako je bil turbofolk ideološko orodje mačistične vojaške oblasti, v kateri so imele ženske predvsem vlogo statusnega simbola; Jelača (2014) ženskam

4 Mama Manka je lik, ki ga je Đukić ustvaril že leta 1988, v naslednjih desetletjih pa je njegov alterego zaslovel predvsem kot humoristka v okviru narodnozabavnih televizijskih oddaj, veselic, videospotov in filmov. Na njeni spletni strani (<https://mamamanka.weebly.com/>) najdemo opis lika: »Mama Manka je ženica pri šestdesetih, s Krpanovim značajem, njena je zadnja beseda. Govori dolensko narečje, je navihana, rahlo cinična, ne preveč žaljiva, dobrodušna, pametna ... Je zaščitniška do svoje družine, čeprav ima vedno kaj povedati čez moža Korla. [...] Rada ga cukne, še raje pa poje vse, kar vidi pred sabo. V cerkev ravno ne hodi, ker se ji zdi to potratno, zato pa ne manjka na nobeni vaški veselici.« Mama Manka opravlja funkcijo humoristke in voditeljice v narodnozabavnih oddajah, na katerih nemalokrat izvaja tudi svoje originalne pesmi.

v turbofolku, predvsem liku *sponzoruse*, ki performira podrejenost, da pridobi ekonomsko korist, pripíše več aktivnosti in moči; serija esejev *Queer as Turbofolk* (Evrovicious, 2014) pa osvetli podton na videz heteroseksualnega in patriarhalnega žanra, v katerem najdemo dobršno mero spolne in seksualne subverzije. Ker se je slovenska narodnozabavna glasba zvočno, geografsko in vrednotno konstituirala tudi v opoziciji do »Balkana« (glej npr. Stanković, 2021), je na mestu hitra opazka o njihovih razlikah. Če v sodobnem srbskem turbofolku najdemo vrsto žensk, ki sicer performirajo normativno feminilnost, a so hkrati aktivne, jezne in dominantne, je v narodnozabavni glasbi manj žensk, ki bi bile subjekti in ne objekti seksualnih izbir, verjetno tudi zato, ker večino narodnozabavne glasbe (za razliko od turbofolka) izvajajo moški. Za podobo slovenske idilične romantike nemalokrat odkrijemo tudi dobro mero seksizma, zapakiranega v vizualno in tekstualno plat narodnozabavne glasbe na »šaljivo« poreden način, ki je predstavljen kot »nedolžna zabava«.

Nena Močnik v enem od redkih esejev, ki naslavljajo seksualnost in spol v narodnozabavni glasbi, zapiše, da narodnozabavni žanr tako na tekstualni kot tudi na kontekstualni ravni »tvori in reflektira prostran imaginarij vrednot nekega naroda« (Močnik, 2009). Avtorica se osredotoči na vračanje vasovanja,⁵ kot se pojavlja v skladbah mlajših narodnozabavnih ansamblov, in ga razume »v okviru kontriranja [...] slečeni seksualnosti« (ibid.). Ljubez en je mogoče res navihana in poredna, a hkrati – za razliko od slovenskega turbofolka – ostaja diskretna ter zvezana s tradicionalnimi vzorci obnašanja in nacionalno konstrukcijo kmetstva kot neizprijenega (ibid.). V tem vzorcu, zvezanim s tradicijo katoliške doktrine, devištvo, poroka in reprodukcija še vedno igrajo pomembno vlogo, na kar kaže vrsta romantičnih narodnozabavnih pesmi, ki opevajo poročni dan, otroke in poln dom.

Vendar hkrati ločnica med narodnozabavno diskretno seksualnostjo in seksualno emancipacijo slovenske različice turbofolka (Stanković, 2007) ni vedno jasna. Vsaj od devetdesetih naprej v narodnozabavni glasbi najdemo napeve, ki se seksualnosti lotijo veliko bolj neposredno: besedila, ki metaforično nagovarjajo dekleta k plesanju skozi noč ali opisujejo fante, ki plezajo po lojtrah v dekliške sobe, seveda ostajajo del repertoarja, a hkrati se v še vedno pogosto vaški scenografiji pojavi tudi neposredno izražanje seksualnosti, ki je bila prej zavita v tančico metaforike in skrivnostne intime. Vprašanje je tako, kakšne seksualne fantazije najdemo v slovenski narodnozabavni glasbi?

Na tem mestu je vredno citirati Stankovićevo pripombo o pomenu scenografije ob analizi enega od narodnozabavnih videospotov v knjigi *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*:

5 SSKJ glagol vasovati opredeli takole: »v kmečkem okolju biti ponoči na obisku pri dekletu: vasoval je pod oknom in dobil nagelj / fantje so cele noči vasovali pri dekletih / hoditi, iti vasovat«.

Vprašanje scenografije je sicer pomembno tudi na povsem načelni ravni. Jacques Lacan je postavil prepričljivo tezo, da je scenografija ena od najbolj pomembnih elementov naših fantazij – v resnici celo njihovo strukturno jedro. Fantazije se namreč ne vrtijo okoli doseganja ciljev temveč okoli *izražanja želje*. Fantazija v tem smislu ne pomeni pridobivanja stvari, za katere si predstavljamo, da nam bodo nudile užitek, ampak predstavljanje *scen*, ki nam v povezavi s temi stvarmi nakazujejo možnost užitka (glej Lapsley in Westlake, 2006: 91–93 v Stanković, 2021: 84).

Če analiziramo narative in scenografijo narodnozabavnih viž, ugotovimo, da se veliko seksualnih scen dogodi na travniku. Ruralna vizualna kulisa je sicer tradicionalna značilnost žanra, a bolj zanimivo je, da so v besedilih in podobah, ki jih analiziramo na tem mestu, ženske (velikokrat poimenovane deklice ali klicane z ljubkovalnimi imeni, kar daje vtis mladosti in neizkušeniosti), ki čakajo v travi, dokler ne pride mimo fant, po navadi tam s specifičnim namenom. In v patriarhalnih fantazijah izbranega vzorca pesmi niti niso ravno izbirčne. Poglejmo pesem *Ob blejskem jezeru* (1998, Frajkinclarji):

Živela je ena deklica, / je ob Blejskem jezeru na sprehod šla. / Usedla se je v senčico, / pričela misliti si je tako: / Hmm ... jaz bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici, / jaz bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici. / Al mimo pride fantič mlad, / usedel se je v senčni hlad, / pričela meniti sta se in končno mladi fant izjavil je: / ti bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici, / ti bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici.

Isti ansambel cingulingulinga v travi še večkrat, npr. v (priredbi ljudske) pesmi *Glih sredi travnika: Glih sredi travnika, sem jo vprašal, če mi da, / al' ona reče mi, da me rada ima*. Ko jo protagonist »doli položi v travi« in se priporoči za drugo rundo, se ženska kar naenkrat preobrazi v seksualno delavko (netipična podoba v narodnozabavni glasbi) in zahteva več denarja, nakar jo protagonist odbije z besedami: *Zgini baba preč, ne maram te nič več, / za toti cingulingu je še to preveč!* Nikoli ne izvemo, kako bi isto srečanje opisala ženska. Še dva primera ruralne travniške scenografije odkrijemo v paraboli o izgubi devištva, prvega v ljudski pesmi *Spominčica*, ki jo je priredilo več narodnozabavnih ansamblov, na primer Vaški fantje iz Ključarovec. Tu se opis procesa poslužuje cvetlične metaforike: *Položil sem jo tja na mehki mah, / privzdignil krilce sem ji prav na lah, / na njenih grudih sem slonel / in kradel*

malo ji spominčico. Drugi primer je prigoda »lepe mlade Nežike« (Ansambel Jožeta Škoberneta – *Naivna Nežika*, 2012), ki je pasla ovčice in je bila za ljubezen »malo še premlada«: *Pa privriska čez goro / s harmoniko mlad Francel, / jo poprime za roko, / da bi vzel ji krancel. / Tega dati ti ne smem, / so mi rekli mati. / Saj nedolžnost naj bi bla samo za Boga.*

Francel je bil seveda zvit in je naivni Nežiki natrosil nekaj laži, tako da: *Se takoj je strinjala, hlačice dol dala;* kaj pomeni jodlanje v refrenu pesmi, pa si verjetno lahko predstavljamo. Če pustimo ob strani motečo fantazijo o premladih dekletih in njihovih malih »spominčicah«, postane jasno, da seksualnost vsaj v delu slovenske narodnozabavne glasbe ni toliko deseksualizirana, kot se zdi na prvi pogled. Še več: mestoma je že kar animalistično osvobodjena (ko Bog ne gleda), a težava je nemara ta, da so ženske večkrat predstavljene kot objekti, ki čakajo na kogarkoli, so v seksualnost prisiljene na »mehke« načine – preko zvijač, obljub in laganja – ali pa se morajo preveč zagretili moških, ki ne znajo sprejeti besede ne, stalno otepati (Ne boš ti meni ...!). Kot se fanti npr. otepa dekleta v *Murnovi podoknici* (Ansambel Murni, 2020). Če se pesem začne kot variacija na temo plezanja lojtre: *Odpiri mi dekletu, odpiri. / Odpiri mi kamro zvečer. / Pa nč se predolg ne obiri, ker hud je moj srčen nemir,* se nadaljuje bolj problematično (vse to ob »navihanem« in »humornem« nastopu mladega ansambla). Preden gre mladenič k dekletu vasovat, si gre v gostilno nabirat poguma, in njegova pesem dobi drugačen prizvok: *Hiter ofn baba, drgač jih boš fasala. / Pjebi držte lojtro, da se slučajni ne popela. / Hitr ofn baba, drgač js šajbe bom pobil. / Daj klobaso kuhat, pa šmarncu bom pil.*

In vino veritas? Brez skrbi, dekletu se ne zgodi nič, zapre polkna, on pa gre jezen »kot gad« domov spat. Vprašanje, ki se ob tovrstnih podobah pojavi, je, ali imamo opravka z zvestim in nereflektiranim udejanjanjem patriarhalnega odnosa ali pa gre za »humorni« performans, ki se distancira in ironizira kulturne klišeje? Zagata je velika: če podobe nasmejanih moških, ki v opisanih primerih performirajo zamišljeni kmečki živelj iz preteklosti, vzamemo resno, nas bo kmalu kdo obtožil duhamornega feminističnega nerazumevanja šale, hkrati pa je treba podobe in besedila, ki jih sodeč po zadnjem merjenju v raziskavi Slovensko javno mnenje (2021, pred izidom) redno poslušata skoraj polovica slovenskega prebivalstva, resno vzeti v raziskovalski precep. Ali libidinalna ekonomija in spolna dihotomija, ki jo najdemo tudi v tem slovenskem žanru, ni toliko nedolžna, kot se rada predstavlja, ravno zato, ker je njen seksizem prikrit pod krinko »zdravorazumskega«, vsakdanjega humorja? Ker se predstavlja kot malo (a ne preveč) poredna zabava? Ker se zdi, da je zasledovanje in vneto odklanjanje seksa del igre,

ki je konsenzualna, in del slovenske heteronormativne matrice, ki se kaže za tako naravno, kot so naravne Alpe, ki se dvigajo nad zeleno domovino?

V žanru lahko odkrijemo tudi primere izrazitega seksizma, ki ne potrebuje veliko interpretacije, npr. slovensko priredbo svetovnega hita *Despacito, Dej na hitro* (Ansambel Petan, 2017). Člani ansambla se v svojem studiu pripravljajo, da posnamejo pesem, na steni pa visi koledar z ženskami v kopalkah, ki ga začnejo listati in se v šoku primejo za glavo, besedilo pesmi pa pravi: *Prva ima obline take, da te vse mine*, druga je manekensko »lušna«, a ima »soli v glavi premal«, tretja je svetlolaska v predpasniku in s piščancem v roki (fantazija dobre gospodinje) ter »ima, kar moški želi«, ko pride pozno domov »ne teži« in mu reče »daj na hitro« ko mu je do sprostivte po napornem dnevu. Ker pesem ponovno ni povedana iz njene perspektive, ne vemo, kaj je njena motivacija za vztrajanje v razmerju, niti ne, kaj poreče na njegova opozorila: *Nikol ne reč, da ti zamuja, / moje gume so ispravna stvarca* ali »resnicoljubnost«: *Sej bi reku ti, da si najlepša, sam sej veš, da nisi. / Ne vem, zakaj bi lagal ti*. Potem so tu še moški, ki radi priznajo, da imajo tako »srčno napako«, da imajo radi vse ljub'ce (Frajkinclarji) ali *Jaz imam preveč ljubezni, / da je ne bi podelil. / Malo eni, malo drugi, / takšen sem, od kar sem živ* (Kerlci – *Dve muhi na en mah*, 2019). Stanković v analizi zadnje pesmi, a bržkone to velja za vse tri opisane primere, sklene:

Sporočilo je, da imajo dekleta takšne »navihance« rade, kar je v resnici zgolj tipično moška – patriarhalna – fantazija. Tudi iz tega vidika se zdi skladba poravnana s patriarhalno ideologijo, tako da lahko sklenemo, da na ravni pomenov izraža zlasti dvoje: prvič, radikalni individualizem, kjer človeka zanimajo zgolj lastne koristi in užitki, ter patriarhalno ideologijo, po kateri je ženska reducirana na objekt zagotavljanja teh užitkov (Stanković 2021: 73).

Poleg izrazitih patriarhalnih fantazij pa v narodnozabavnih besedilih in podobah najdemo tudi nekaj »ironičnega posmeha«, za katerega sicer ne moremo trditi, da se kdaj ne nagiba k stereotipnemu, a vseeno odpre razpoke slovenske spolne dihotomije, predvsem z opozarjanjem na spodletele poskuse performiranja slovenskega »kerlca«. Tako Klobasekov Pepi v pesmi *Mici v avtu skače* (2015) obžaluje, da ga je tekom seksualnega srečanja na cedilu pustil njegov »pimpi nagajiv«: *Ko je misla da bom začel, / moj pimpi bil je uvel / Mici v avtu skače, / ne špara svoje frače. / A mene je zapustil / moj pimpi nagajiv*. Ansambel Fehtarji ženskam ob dnevu žena podarijo kratki igrani film *Za dame ob dnevu žena* (2021), ki preigrava vse do sedaj opisane spolne

stereotipe: moški v gostilni zdolgočasno sedijo za individualnimi mizami s svojimi partnerkami. Kmalu si vsak od njih zmisli izgovor, da pobegne v možato utopijo šanka, kjer pijani protagonisti skupaj v pesmi bentijo nad »resnično žensko naturo«:

Dekleta pa taka, prav vse ste enaka. / S poštirkanjo fejest frizuro, pod njo pa skrivate pokvarjeno naturo. /.../ Aj aj aj aj, prepozno boš to spoznala, / da s šminko, frizuro in nežno roko ti mene ne boš goljufala. /.../ Ne kuhaš, ne šivaš, nerada pomivaš /.../ Bi rada plesala, se s fanti igrala, ponoči domov hodila. / Nekoč pa bogatega moža dobila.

Če smo prej omenili, da so slovenske ženske včasih prikazane kot nergaške žene, ki ne pustijo moškim, da se zabavajo v miru, se tudi v tem primeru ideja ponovi, le da se za hip zazdi, da imajo mlade ženske nekaj več moči. Ko moški obležijo, se dekleta zabavajo naprej sama veliko bolj veselo, kot so se s svojimi partnerji, najbolj glasen od njih pa se ob prihodu odločne žene izkaže za (uganili ste!) podrejeno »copato«.

Če vasovalci v opisanih primerih sanjarijo o travnikih polnih voljnih devic, hlačkicah, ki padajo na ukaz, in oprsijih, ki se majejo, ostane še vprašanje: Kaj želi ženska? Očitno gasilca. Pri tem verjetno pride na misel najprej ponarodela *Brizgalna brizga* (2004) ansambla Atomik harmonik, a tudi Navihanke v pesmi *Gasilec* (2018) sentimentu pritrldijo: *Je pravi korenjak, po srcu veseljak. / Ko me pogleda, v meni ogenj zagori in le on ga lahko pogasi.* Če gasilec ni na voljo, bo tudi šofer dober: *Ena vzela bi direktorja z veliko plačo / druga dala bi vse, da tajkun bi bil njen mož, / meni pa od vseh se zdi šofer največji mačo* (Vesele Štajerke – *Vzela bom šoferja*, 2011). Včasih niti ni pomembno, da moški zna ali dela karkoli drugega, kot da je seksualno spreten:

Moj Pepi kakšne šole nikdar ni naredil, /.../ tobak pa šnops je žical, / sam enkrat se živi. /.../ A zvečer, ko k meni pride, / talenta boljšga ni. / Moj Pepi ni kirurg, / pa dobro operira. / Mehanik tudi ni. / Pa z njo dobro šmira. / Moj Pepi je talent./ Da tazga daleč ni (Ansambel Roka Žlindre – *Moj Pepi*, 2010).

Pri izbiri gasilca, ki je verjetno eden bolj pogostih simbolov (slovenske) »mačo« moškosti, ali šoferja, je na delu razredna dinamika žanra (o kateri kdaj drugič) in spretno privabljanje dela populacije, ki je predpostavljeno aktivno poslušalstvo narodnozabavne glasbe, hkrati pa te izbire in njihova obrazložitev kažejo, kako je ženska želja v okviru žanra večkrat uokvirjena

kot iskanje »pravih«, odločnih, delavnih, močnih (mogoče celo patriarhalnih?) moških. Ko sanjarjenja o mačo gasilcih sopostavimo s pesmimi, kjer se pevke hudujejo nad sramežljivimi in »pasivni« fanti, dobimo pravo sliko delovanja slovenskega spolnega binarizma: Navihanke v pesmi *Sramežljivi fant* (2019) tako osvajajo in spodbujajo precej nespretnega fanta, da jih povabi na ples; podobno bi Vesele Štajerke (2011, *Ljubček moj, srček moj*) želele plesati, pa je fant, ki ga imajo v mislih, preveč sramežljiv, Slovenke pa pojejo:

Če si za ples, povej, / da stvar premakne se naprej. / Če si tak frajer, le zakaj pred mano zmanjka ti idej. /.../ Če nočeš plesat, me na pir povabi, malo se nasmej, / pa bo z mano vse ok (Če si za ples, 2021).

Zaključek

Pričujoči sestavek je prvi zapis raziskovanja relacij med nacionalnimi, spolnimi in seksualnimi konstrukcijami, kot se kažejo v simbolnem imaginariju žanra narodnozabavne glasbe. Čeravno se ta na prvi pogled zdi deseksualiziran, vsaj od devetdesetih let prejšnjega stoletja poleg pesmi o romantični ljubezni, hrepenečih poklonov domu in veseljaških polk o radostih vsakdana v svoja besedila in vizualno podobo vnaša bolj eksplicitno seksualno motiviko, ki vrhunec bržkone doživi z nastopom slovenskega turbofolka, ki se ga bomo podrobneje lotili v enem od naslednjih člankov. Pregled izbranih primerov nam pokaže, da vsaj del narodnozabavnega žanra ženskam (in moškim) nemalokrat določa relativno skromen nabor vlog in relacij (matere, device, nergaške žene, gasilci, kmečki vasovalci, »copate«, pivci ipd.), ki reproducirajo prežvečene stereotipe odnosov med spoli in seksualnosti. Temeljito proučevanje konstitucije slovenske ženskosti in moškosti je še pred nami, kot tudi izziv vprašanja ali (in na kakšne načine) je sodobna narodnozabavna glasba kritična do lastne tradicije in slovenskih kulturnih stereotipov oz. kako se je žanr v svoji sedemdesetletni zgodovini spreminjal. Zdi se, da je ravno polje seksualnosti v žanru mesto upora tradicionalnim konceptom spodobnosti in kot tako nosi potencial bolj subverzivnih politik. Čeravno analiza primerov pokaže, da sodobne inkarnacije žanra (pre)večkrat ostajajo zveste patriarhalnim vzorcem, pa se bomo v naslednjih člankih ukvarjali predvsem z vprašanjem, če, kje in na kakšne načine narodnozabavna glasba te vzorce razgrajuje.

Literatura

- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London in New York: Verso.
- Billig, Michael (2010): *Banal Nationalism*. London in Thousand Oaks: Sage.
- Butler, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- Edensor, Tim (2002): *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford in New York: Berg.
- Evrovicious (2014): *Queer as Turbofolk*. Dostopno na: <https://balkanist.net/queer-as-turbofolk-part-i-eastern-europe-is-homophobic/> (1. 5. 2021).
- Grujić, Marija (2009): *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia*. Budimpešta: Central European University.
- Jelača, Dijana (2014): Feminine Libidinal Entrepreneurship: Towards a Reparative Reading of the Sponzoruša in Turbo Folk. *Feminist Media Studies* 15(1): 36–52.
- Kronja, Ivana (2004): Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle. *The Anthropology of East Europe Review* 22(1): 103–114.
- Močnik, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasovalstva. *Muska* (1–2). Dostopno na: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (27. 4. 2021).
- Slovensko javno mnenje (2021, pred izidom). Dostopno na: <https://www.cjm.si/sjm/>.
- Stanković, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/255888> (25. 3. 2021).
- Stanković, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: FDV.
- Yuval-Davis, Nira (2008): *Gender and Nation*. London, Thousand Oaks: Sage.
- Žižek, Slavoj (1987): *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.